

# Tradición y modernidad en el registro artístico y documental de la agonía, muerte y funeral de Giuseppe Verdi, 1901

## Tradition and modernity in the artistic and documentary record of the agony, death and funeral of Giuseppe Verdi, 1901

José Fernando Vázquez Casillas  
Universidad de Murcia

Fecha de recepción: 19 de junio de 2024  
Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2024

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 36, 2024, pp. 111-130  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562  
<https://doi.org/10.15366/anuario2024.36.006>

### RESUMEN

Este artículo analiza y ordena críticamente las fuentes dispersas gráfico documentales y plásticas que, entre el 25 de enero y el 27 de febrero de 1901, recogieron con detalle la enfermedad, defunción, velatorio y funeral de Giuseppe Verdi. Todo ello, demostrando que este programa representacional es un modelo paradigmático del arte, de la fotografía y de las ilustraciones periodísticas comprometidas con la temática de lo social de principios del siglo XX; al tiempo de ser un fiel reflejo del posicionamiento contemporáneo ante la muerte, la cultura y la historia de su presente, personalizada en la mayoría de los casos por los héroes culturales de su época. De este modo, confeccionamos una crónica lineal histórico plástica que, a modo de experiencia visual, recoge pormenorizadamente este suceso, testificando a su vez a los autores que generaron dichas piezas, muchos de ellos poco tratados hasta el momento.

### PALABRAS CLAVE

Giuseppe Verdi, arte y sociedad, retrato post mortem, ilustraciones periodísticas, fotografía documental, pintura, escultura.

### ABSTRACT

This article analyses and critically arranges the scattered graphic, documentary and visual sources which, between 25 January and 27 February 1901, recorded in detail the illness, death, wake and funeral of Giuseppe Verdi. All of this demonstrates that this representational programme is a paradigmatic model of the art, photography and journalistic illustrations committed to the social issues of the early 20th century, as well as being a faithful reflection of contemporary attitudes to death, culture and the history of the present, personalised in the majority of cases by the cultural heroes of the time. In this way, we have created a linear historical-plastic chronicle which, in the form of a visual experience, provides a detailed account of this event, testifying in turn to the authors who generated these pieces, many of them little dealt with until now.

### KEY WORDS

Giuseppe Verdi, art and society, post mortem portrait, journalistic illustrations, documentary photography, painting, sculpture.

## 1. Introducción

El 27 de enero de 1901, a las 2:50 de la madrugada, fallece Giuseppe Verdi en el Gran Hotel de Milán. Su estado físico, sobre todo a partir del derrame cerebral que sufre el 21 del mismo mes<sup>1</sup>, así como su empeoramiento y muerte, es seguido por gran parte de la ciudadanía gracias a los diferentes informes médicos difundidos por los medios de comunicación<sup>2</sup>. El deseo de conocimiento de sus vecinos es tan profundo que un hecho histórico coincidente, como es la muerte la Reina Victoria de Inglaterra (el 22 de enero)<sup>3</sup>, tan solo le resta un breve instante de protagonismo en los diarios de Milán<sup>4</sup>.

Documentar un acontecimiento de esta naturaleza, al igual que realizar distintas obras de arte que testifiquen el suceso –como puede ser un retrato *post mortem*–, es, dentro de su excepcionalidad, algo común a principios del siglo XX. Hay que tener en cuenta que desde 1885, año en el que fallece Victor Hugo, las historias de enfermedad y muerte de un ser sobresaliente, socialmente hablando, son atendidas con naturalidad y elocuencia por los diarios y semanales de la época. De hecho, la muerte de Victor Hugo es el punto de partida de la popularización y consolidación de estas temáticas. Sirvanos como modelo las más de 270 composiciones, entre piezas documentales y artísticas, que se realizan entre el 22 de mayo, día de la muerte del escritor, y el 1 de junio de 1885, fecha de su funeral y enterramiento<sup>5</sup>.

Así pues, y salvando las distancias, la defunción de Giuseppe Verdi se convierte en motivo representacional. Los días previos a su fallecimiento, al igual que su velatorio y su posterior sepelio, componen iconográficamente diferentes ensayos artísticos y documentales que cubren, con sus variadas historias, los tres aspectos. Se trata de un conjunto de obras realizadas a través de lenguajes como la escultura, la pintura, el dibujo, la fotografía y el cine. Un grupo de propuestas que son efectuadas por artífices como: Adriano Minardi, Antonio Bonamore, Achille Foli, Adolfo Hohenstein, Achille Beltrame, Arnaldo Ferraguti, Carlo Linzaghi, Carlo Stragliati, E. Bonacina, Emilio Treves, Enrico Zanetti, Fortunino Matania, Giulio Rossi, Guigoni & Bossi, Italo Pacchioni, Leone Soldati, Lodovico Pogliaghi, R. Gigante, Riccardo Salvadori y Luigi Secchi.

## 2. La agonía. El inicio de la crónica

El primer tema que aborda esta narrativa plástica viene determinado por el momento en el que el compositor enferma gravemente. Un instante del que quedan magníficos ejemplos. Se trata de unos trabajos que retratan con claridad el estado del personaje días antes de su fallecimiento. Dentro de esta historia se localizan dos tipos de propuestas, aquellas que eligen una acción teatralizada en las que aparece el doliente en la cama, con parte de los personajes que le rodearon en esas horas<sup>6</sup>, y aquellas que centran el punto de su discurso visual en el rostro del individuo, enfatizando las expresiones de este.

<sup>1</sup> Carlo Gatti, *Verdi, the Man and His Music* (Nueva York: Putnam, 1955), 351.

<sup>2</sup> Gavin Williams, «Orating Verdi: Death and the media c.1901», *Cambridge Opera Journal*, 23, (2011):119-143. <https://doi.org/10.1017/S0954586712000079>

<sup>3</sup> Tras la muerte de la Reina Victoria de Inglaterra se le realizan diferentes retratos en su lecho de muerte, siguiéndose la tradición clásica del retrato *post mortem*. Sobre este particular puede verse: Jennifer Green-Lewis, «The invention of photography in the victorian world», en *A Royal Passion: Queen Victoria and Photography*, ed. Anne Lyden (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2014), 22-23.

<sup>4</sup> Un ejemplo de lo expuesto es que, el día 27 de enero, la portada de la *L'Illustrazione Italiana* es dedicada a la Reina Victoria. Sin embargo, no dejan de incluir referencias a la enfermedad del compositor, como constata la ilustración *La enfermedad de Verdi, exhibición del boletín frente al Hotel Milán*, ejercicio realizado por Fortunino Matania (*L'Illustrazione Italiana*, 27 de enero de 1901).

<sup>5</sup> José Fernando Vázquez Casillas, «La muerte de Victor Hugo: Ordenación y análisis crítico reflexivo de las fuentes gráfico documentales y plásticas dedicadas a la defunción, velatorio y funeral público del poeta» (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2021). <http://hdl.handle.net/10201/111587>

<sup>6</sup> Sobre este particular puede verse: Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi: Una Biografía* (Barcelona: Paidós, 2001), 325-327.

El primero de los asuntos se compone, en su generalidad, por las diferentes imágenes que ilustran los artículos publicados en los medios de comunicación locales. En este sentido, de esta cuestión se hallan cinco trabajos. El primero de ellos proviene de la mano de Fortunino Matania<sup>7</sup>. Una propuesta que, bajo el título de *En el dormitorio del maestro Verdi durante su enfermedad*, es difundida por *L' Illustrazione Italiana*<sup>8</sup>. Las cualidades de Matania, como pintor e ilustrador realista<sup>9</sup>, convierten su pieza en una crónica precisa del acontecimiento. Así, nos presenta una escena ordenada que, repleta de datos, describe a la perfección a los protagonistas, el espacio y los elementos que los acompañaron. Detalles con los que escenifica uno de los intervalos en el que los allí presentes auxilian y observan, en su caso, al enfermo. Estructuralmente, organiza el diseño usando como eje divisorio la cama en la que descansa Verdi. Un eje descentrado que le permite colocar a ambos lados a los actores secundarios que lo atendieron, disponiendo una escena dinámica en su acción. Toda la distribución demuestra el importante dominio del dibujo del artista, eligiendo un punto de vista, desde el lado derecho, que en su abertura le permite articular una amplia área en la que desarrollar la historia.

De similares características, pero con otra estética, es el segundo de los ejercicios. Nos referimos al ejecutado por el también pintor e ilustrador Achille Beltrame<sup>10</sup>. Trabajo que es publicado en *La Domenica del Corriere*<sup>11</sup>, con el nombre de *Los últimos momentos del maestro Verdi en su habitación, Hotel Milán*. Como sucede con el caso anterior, el autor transcribe visualmente uno de los minutos en los que el enfermo es asistido por sus familiares y amigos. Ambos casos narran como le suministran su medicación. La diferencia estructural viene derivada de la propia organización narrativa de los personajes. Este, al igual que Matania, utiliza el lecho y al doliente como elemento central de la composición, disponiendo a los actores secundarios a su alrededor. Sin embargo, cambia la ordenación, mirando al protagonista prácticamente de frente. Son patentes sus habilidades como dibujante, proporcionándonos una mirada elocuente de dicha crónica. Y es que su obra plantea un punto de vista central, pudiéndose visualizar al moribundo en un importante escorzo. Este detalle permite organizar con naturalidad toda la escenografía, un aspecto que se enfatiza gracias a que la propia pieza se publica en color.

También es en color el tercer ejercicio que aborda este asunto. Un dibujo que corresponde al pintor, cartelista e ilustrador Adriano Minardi. El trabajo se divulga en *Corriere Illustrato della Domenica*<sup>12</sup>, como portada, llevando por título *Los últimos momentos de Giuseppe Verdi (noche del 26 al 27 de enero)*. Minardi, que ejerce para este medio con el seudónimo de *Silhouette*<sup>13</sup>, nos presenta otra visión más que complementa la crónica de las horas previas a la muerte del músico. Justamente, cambia el encuadre de la composición, mostrando otra perspectiva del espacio y de los personajes. El discurso narrativo utilizado, como sucede con las otras obras, se inscribe en el ámbito del realismo, buscando naturalidad en toda la estructura (fig. 1).

<sup>7</sup> En el año 2018, la empresa Galileum Autografi, dedicada al comercio de autógrafos coleccionables, pone a la venta un pequeño dibujo (9x14cm) de Fortunino Matania, garantizando su autenticidad. Un boceto que representa a Giuseppe Verdi en el lecho de muerte. Aunque se especifica que está realizado el 27 de enero, los detalles del retrato hacen pensar que este fue efectuado en el estado final de su enfermedad. La información manuscrita en la parte trasera del mismo no aclara, definitivamente, el día de la ejecución, pues tan solo se especifica lo siguiente: *G. Verdi Sul letto di morte. Disegno dal vero del pittore Matania donato allo scrittore Pasquale de Luca e poi passato alla collezione del pittore F. Minozzi*.

(<https://www.galileumautografi.com/autografo.php?id=1569&nome=ritratto-di-giuseppe-verdi-morto-camera-hotel-milano-fortunino-matania>) (consultado el 4 de abril de 2024).

<sup>8</sup> *L' Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901.

<sup>9</sup> Sobre el autor puede verse: Lucinda Gosling, *Drawing from History: The Forgotten Art of Fortunino Matania* (Londres: Book Palace Books, 2016).

<sup>10</sup> Para un conocimiento más profundo del artista debe verse: Franco Barbieri y Annalisa Cera, *Achille Beltrame 1871-1945: La Sapienza Del Comunicare: Illustrare Con La Pittura* (Milán: Electa, 1996).

<sup>11</sup> *La Domenica del Corriere*, 3 de febrero de 1901.

<sup>12</sup> *Corriere Illustrato della Domenica*, 3 de febrero de 1901.

<sup>13</sup> Karl D'Ester y Walther Heide, *Zeitungswissenschaft; Monatsschrift für internationale Zeitungsforschung mit dem Archiv für Presserecht*. 13 (Berlín: Staatspolitischer Verlag g.m.b.h, 1938), 38.



Figura 1. Matania, Fortunino, *En el dormitorio del maestro Verdi durante su enfermedad*. 3 de febrero de 1901, *L'illustrazione Italiana*. Y, Bonamore, Antonio, *Los últimos momentos de Giuseppe Verdi*. 27 de enero de 1901, *Il Secolo Illustrato*.

Unida a las tres anteriores, pero con un enfoque escenográfico mucho más amplio del lugar y de los protagonistas, encontramos la cuarta obra, la realizada por el dibujante y grabador Antonio Bonamore<sup>14</sup>. Un ensayo que es difundido con el pie informativo: *Los últimos momentos de Giuseppe Verdi*, en *Il Secolo Illustrato*<sup>15</sup>. Bonamore cambia el sentido de la representación, posicionando el lecho mortuario de forma transversal. En este sentido, elige el lado derecho como punto focal para construir una amplia escenografía que abarrotada de actores. Entre todos ellos se localiza al sacerdote que viene a suministrar el sacramento de la unción al enfermo. Su capacidad para el dibujo y su profesionalidad como ilustrador de varios medios de comunicación es evidente, dejándonos un interesante diseño que viene a incrementar la descripción crítica de los últimos instantes de este insigne compositor.

El quinto, y último, de los ejercicios que tratan con una perspectiva abierta la temática, es el denominado *Los últimos momentos de Verdi*. Una pieza que, trazada por el ilustrador Enrico Zanetti<sup>16</sup>, se difunde a través de *La Tribuna Illustrata*, mediante el grabado de Ernesto Romagnoli<sup>17</sup>. La obra se posiciona como

<sup>14</sup> Paolo Arrigoni y Achille Bertarelli, *Piante e Vedute di Roma e del Lazio Conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni* (Milán: E. Bestetti. 1939), 501.

<sup>15</sup> *Il Secolo Illustrato*, 27 de enero de 1901.

<sup>16</sup> Como ejemplo de su trabajo puede verse: Emilio Salgari, *Gli Orrori della Siberia* (Milán: RBA, 2022).

<sup>17</sup> *La Tribuna Illustrata*, 8 de febrero de 1901.

el acto final de esta historia, pues reproduce el momento en el que ya se le suministra la extremaunción al moribundo. Así, Zanetti cierra el encuadre para poner toda su atención en ese instante, no olvidando, sin embargo, a los personajes que lo acompañaron. De esta forma, coloca el lecho mortuario de forma transversal, volviendo a ubicar a los actores secundarios a ambos lados del mismo. Como otros casos citados, este se divulga en color, un aspecto que incrementa el realismo de la propia acción.

En cuanto a las obras que centran su mirada en el rostro del doliente, destacan, en primer lugar, las realizadas por el pintor e ilustrador Arnaldo Ferraguti<sup>18</sup>. Este, ejecuta dos ejercicios con el mismo nombre: *El maestro Verdi muriendo*. Unos diseños que son difundidos por *Corriere Illustrato della Domenica* y *L'Illustrazione Italiana*<sup>19</sup>. Pese a proceder de la misma mano, ambos ejemplos presentan diferencias. En los dos propone la expresión del rostro del enfermo como el punto focal principal de la poética narrativa; no obstante, el primer trabajo abre su ángulo visual, abarcando otros aspectos. Se trata de un ensayo que enlaza, en cierto modo, con los proyectos anteriores por mostrar parte del ambiente y de los elementos que rodean al protagonista. En este caso, nos presenta a Verdi en su lecho, apareciendo también la mesilla con los diferentes medicamentos que le fueron administrados. Al igual que el crucifijo, elemento este último que estará presente en la cabecera de la cama cuando se le vele difunto. Por su parte, el segundo ejercicio es más directo, pues reduce toda la visión al rostro, exponiendo con absoluto realismo las expresiones patéticas del moribundo. En consecuencia, se trata de un dibujo que ensalza el aspecto dramático del instante, reproduciendo con sinceridad la propia realidad.

Unido a los dos anteriores –por ser difundido por un medio de comunicación–, pero con diferente naturaleza interpretativa, se localiza el trabajo realizado por el pintor, escultor y decorador Lodovico Pogliaghi<sup>20</sup>. Un dibujo que titula como *Giuseppe Verdi en el lecho de muerte*<sup>21</sup>, y que aparece fechado el 25 de enero, siendo distribuido como lámina por *L'Illustrazione Italiana*<sup>22</sup>. Pogliaghi propone, aquí, una estrategia compositiva que aproxima su diseño a las formulaciones usadas (de forma genérica) por los retratos *post mortem*. Esto es, reduce el campo de visión prácticamente al rostro del personaje, extrayéndolo de su propia realidad para llevarlo a un lugar aséptico en el que no existan elementos que enturbien la visión directa de las facciones del individuo. Unas facciones que son ensalzadas a través de un punto de vista casi de medalla; es decir, enfatizando el perfil del sujeto. Estilísticamente, se compone como un apunte sencillo, en el que los trazos ligeros y espontáneos no impiden, sin embargo, dejar constatado con veracidad el rostro de Verdi (fig. 2).

Mención aparte, merecen citarse, por el número de propuestas e interés informativo, los dibujos del pintor, ilustrador y escenógrafo Adolfo Hohenstein<sup>23</sup>. Trabajos que titula como: *Las últimas horas de Giuseppe Verdi*, siendo fechados entre el 25 y el 26 de enero. En este sentido, Hohenstein se recrea, proponiendo todo un programa documental, pues realiza al menos seis ejercicios del rostro de Giuseppe Verdi, desde diferentes encuadres<sup>24</sup>. De esta forma, representa al moribundo tanto de frente como de perfil. Cinco de ellos los ejecuta en grafito y el sexto en pastel, ambos sobre papel. Aparte de su evidente valor artístico, su importancia como fuente de conocimiento es absoluta, ya que el dibujante anota incluso la hora en que

<sup>18</sup> Para un conocimiento más profundo del artista debe verse: Sergio Reborá, *Arnaldo Ferraguti 1862-1925: Tra Pittura e Letteratura alla Fine di un Secolo* (Milán: Silvana, 2006).

<sup>19</sup> *Corriere Illustrato della Domenica*, 3 de febrero de 1901; y *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901.

<sup>20</sup> Marco Navoni, «Lodovico Pogliaghi e l'Ambrosiana», en *Storia dell'Ambrosiana: il Novecento*, ed. Giulio Vanetti (Milán: IntesaBci, 2002), 248.

<sup>21</sup> En este aspecto, debe indicarse que el artista realiza otro ejercicio con una leve variación del punto de vista. Sobre este particular debe verse: Camille Bellaigue, *Verdi: biographie critique* (París: H. Laurens, 1912), 113.

<sup>22</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901.

<sup>23</sup> Para un conocimiento más profundo del artista debe verse: Eugenio Manzato, *Un Pioniere del Manifesto: Adolf Hohenstein (1854-1928)* (Treviso: Ed. Iniziative Unindustria, 2003).

<sup>24</sup> Jacques Porte, *Encyclopédie des Musiques Sacrées. Volumen 3* (París: Éditions Laberge, 1970), 52; Peter Conrad, *Verdi and/or Wagner: two men, two worlds, two centuries* (Londres: Thames & Hudson, 2013), 284.

ejecuta dicho boceto. Un aspecto que mantiene en la propia plástica, transcribiendo con sinceridad las expresiones de Verdi en ese instante. Así, construye un significativo archivo en el que reproduce el estado físico del personaje en sus últimos momentos de vida, testimoniando con franqueza los detalles que lo definieron en ese estado final.



Figura 2. Ferraguti, Arnaldo, *El maestro Verdi muriendo*. 3 de febrero de 1901, *Corriere Illustrato Della Domenica*. Y, Pogliaghi, Lodovico, *Giuseppe Verdi en el lecho de muerte*. 3 de marzo de 1901, *L'Illustrazione Italiana*.

### 3. El lecho de muerte. Segundo acto

Por su parte, la representación de Verdi en el lecho de muerte es atendida tanto por el procedimiento escultórico, como el pictórico y fotográfico. En este sentido, cada una de estas obras recogen con precisión el aspecto del difunto, así como la decoración y objetos que lo acompañaron en su velatorio.

La primera de las piezas que constata al muerto proviene de la mano del escultor Luigi Secchi<sup>25</sup>. Artista especializado en mármol y bronce que efectúa el vaciado del rostro y mano de Verdi<sup>26</sup>. Se trata

<sup>25</sup> La llegada de este artista al hogar de Verdi se produce a través del arquitecto Luca Beltrami. Un hecho que viene derivado del encargo realizado por la familia del compositor al arquitecto. Esta, le solicita que traiga a Luigi Secchi para la realización de la máscara mortuoria. Véase: *Corriere della Sera*, 28 de enero de 1901.

<sup>26</sup> Marco Cavenago, «Luigi Secchi scultore (1853-1921): il sodalizio con Luca Beltrami e i monumenti pubblici», *Arte Lombarda*, 182/183 (2018):105-122.

de una clásica máscara mortuoria. Un ejemplo claro del mantenimiento, en 1901, de la tradición de la representación directa del difunto —gracias a su procedimiento técnico—. Como consecuencia de ello, nos encontramos con una pieza absolutamente realista que transcribe, a la perfección, los rasgos del protagonista en ese instante concreto. Un modelo paradigmático que testifica, en este caso, las facciones cadavéricas del individuo. En este aspecto, y como veremos más adelante, este procedimiento queda unido al fotográfico representacional e ideológicamente. Y lo hace porque, como indica André Bazin, en su esencia de sinceridad, el papel de la máscara mortuoria es continuado por la fotografía en la época de la reproductibilidad técnica<sup>27</sup>.

El aspecto pictórico queda cubierto por los óleos ejecutados por el pintor Carlo Stragliati. Unos trabajos que, bajo el título de *Verdi en el lecho de muerte*, son fechados el 27 de enero de 1901<sup>28</sup>. El autor realiza, al menos, tres ejercicios de similares características que tan solo se diferencian en algunos matices plásticos<sup>29</sup>. En ellos, pone de manifiesto su capacidad para este tipo de ejercicios (el retrato)<sup>30</sup>, construyendo una obra elocuente que ensalza la fisonomía del personaje. En este sentido, nos propone una interpretación iconográfica que aproxima su discurso a toda la historia del retrato *post mortem*<sup>31</sup>, generando una pintura de tintes clásicos en la que el punto focal de la representación queda circunscrito al rostro del protagonista. Un estricto perfil, cercano al modelo de medalla conmemorativa, que reproduce las cualidades físicas del retratado. Para la realización de estos cuadros, el artista elabora un boceto previo: *Reminiscencias. retrato de Giuseppe Verdi en su lecho de muerte*. Pieza de pequeño formato, a lápiz, en la que ya insinúa la composición que transcribirá al óleo<sup>32</sup> (fig. 3).

En cuanto al campo fotográfico, se localizan imágenes del estudio Giulio Rossi y de la firma comercial Guigoni & Bossi<sup>33</sup>. Rossi había fallecido en el año 1884, por lo que los ejercicios realizados sobre Verdi, difunto, son ejecutados bajo la dirección de su viuda, Giulia Virginia Gargioni, encargada en aquel tiempo del negocio<sup>34</sup>. Por su parte, la empresa Guigoni & Bossi era propiedad Edmondo Guigoni y Antonio Bossi, estando capitaneada, desde 1900, por el propio Bossi y los herederos de Guigoni<sup>35</sup>.

<sup>27</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 2006), 23-31.

<sup>28</sup> Hay que indicar que se conoce otro óleo, pero que es difícil precisar si fue realizado delante del propio difunto, por falta de datos concretos y por el enfoque elegido para la representación. En este sentido, en el año 2012, la empresa Artnet informa, a través de su plataforma en línea, de la venta de un cuadro del pintor Stefano Ussi, con el título de *Retrato del fallecido Giuseppe Verdi*, 1901 ([https://www.artnet.com/artists/stefano-ussi/ritratto-di-giuseppe-verdi-defunto-FIO70MYW\\_GKBGkNEqqrEUA2](https://www.artnet.com/artists/stefano-ussi/ritratto-di-giuseppe-verdi-defunto-FIO70MYW_GKBGkNEqqrEUA2)) (consultado el 4 de abril de 2024). La pieza es ofrecida por la Librería Antiquaria Gonnelli-Casa d'Aste, pudiéndose seguirse su subasta en la web de Invaluable; negocio dedicado al comercio en línea de arte (<https://www.invaluable.com/auction-lot/ussi-stefano-478-c-02599348de>) (consultado el 4 de abril de 2024). La pintura transcribe, con absoluto realismo, el rostro de Verdi, constatándolo en su papel de “muerto”. En este sentido, aunque el artista centra todo su punto de atención en las facciones del compositor, los pequeños detalles que captura de su cuerpo hacen pensar que pudo ser realizado antes de ser amortajado el difunto ya que no recoge ningún pormenor de su vestimenta.

<sup>29</sup> Sobre este particular, debe indicarse que, en la actualidad, solo se conocen estos tres ejercicios. Unos trabajos de similares características en los que tan solo se varía la ubicación de la fecha y la firma del autor. Estos se custodian en el Conservatorio de San Pedro de Majella de Nápoles, en el El Telón Musical y en la Casa de Reposo para Músicos, ambos en Milán.

<sup>30</sup> Daniele Cassinelli, *Musei Civici di Varese: Catalogo dei Dipinti e delle Sculture 1500-1950* (Varese: Comune di Varese, Assessorato alla cultura, 2014), 315-316.

<sup>31</sup> Emmanuelle Héran, «Le Dernier Portrait ou la Belle Mort», en *Le dernier portrait*, ed. Emmanuelle Héran (París: Réunion des musées nationaux, 2002), 25-101.

<sup>32</sup> <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300175491> (consultado el 4 de abril de 2024).

<sup>33</sup> Silvia Paoli, «Italy», en *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed. John Hannavy (Nueva York: Taylor & Francis Group, 2008), 752-758.

<sup>34</sup> <https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/Agent/IT-ICCD-EACCPF-0001-000017> (consultado el 4 de abril de 2024).

<sup>35</sup> <https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/Agent/IT-ICCD-EACCPF-0001-000235> (consultado el 4 de abril de 2024).

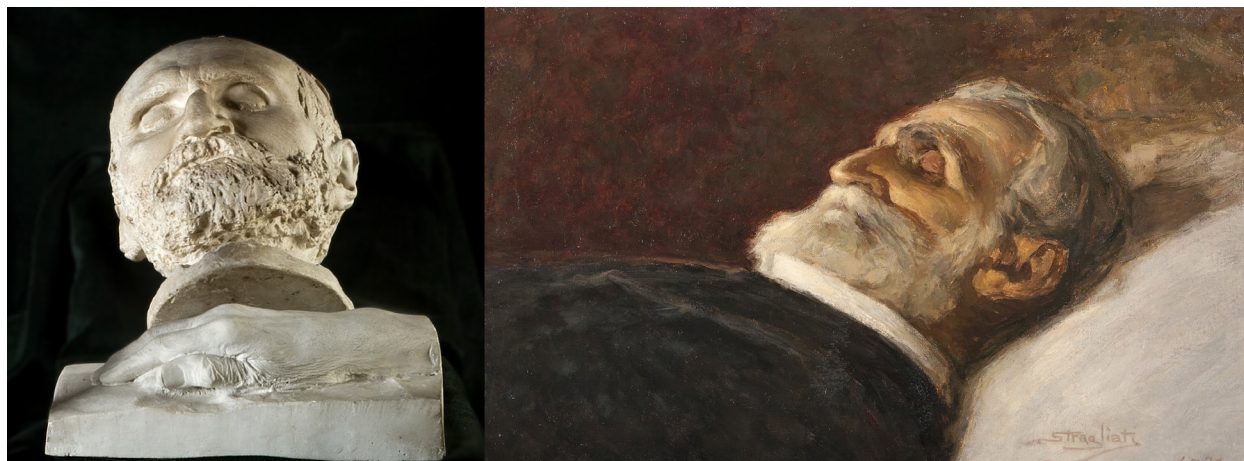


Figura 3. Secchi, Luigi, *Vaciado del rostro y mano de Verdi*. 1901, Casa de Reposo para Músicos, Milán. Y, Stragliati, Carlo, *Verdi en el lecho de muerte*. 1901, Casa de Reposo para Músicos, Milán.

Se conocen al menos cinco instantáneas que documentan, desde distintos ángulos y posición, al difunto en su lecho de muerte. Tres de ellas corresponden a la galería de Giulio Rossi<sup>36</sup>. En realidad, solo dos presentan diferencias –testificando el momento–, ya que dos de los ejercicios del trio son muy similares, tan solo variándose levemente el encuadre. Es decir, que el autor mueve la cámara unos pocos centímetros para efectuarlo. En este sentido, nos propone una construcción de imágenes que abordan el acontecimiento desde el primer plano del fallecido, hasta una panorámica abierta que recoge la totalidad del cuerpo y gran parte de la habitación. La primera de las representaciones enlaza, directamente, con todas aquellas iniciativas que ponen su atención principal en las facciones del individuo, siendo un ejemplo claro del mantenimiento y consolidación del modelo iconográfico desarrollado, en el campo fotográfico, en la segunda mitad del siglo XIX<sup>37</sup>. Conceptualmente, es una imagen directa que viene a constatar al muerto en su estado de “muerto”, sin ningún tipo de filtro lírico que suavice la situación. Más interesantes, por la cantidad de información que se expone, son las perspectivas. En este caso concreto, el autor posiciona su objetivo en el lado izquierdo de la cama, permitiéndonos observar todo el ambiente del espacio, incluso la propia entrada a la habitación. El mismo interés que había presentado la sociedad, con respecto a la enfermedad de Giuseppe Verdi, se mantiene con su fallecimiento. Un hecho que hace que este tipo de fotografías sean difundidas por diferentes medios de comunicación<sup>38</sup>. Así, las obras de Rossi son divulgadas por *L'Illustrazione Italiana* y *La Domenica del Corriere*<sup>39</sup> (fig. 4).

Por su parte, las dos correspondientes a Guigoni & Bossi<sup>40</sup>, presentan una estrategia similar a las anteriores. Nos referimos a formular, por un lado, una vista con un ángulo cerrado, en la que se contempla con protagonismo el rostro de Verdi y, por otro, una general, abierta, en la que se aprecia el cuerpo completo del difunto<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> El estudio fotográfico Giulio Rossi, en 1901, tenía su sede en la calle Vittorio Emanuele, número 29, de Milán. (<https://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/autori/AUF-3a010-0000070?pageCurrent=1>) (consultado el 4 de abril de 2024).

<sup>37</sup> Joëlle Bolloch, «Photographie après décès: pratique, usages et fonctions», en *Le dernier portrait*, ed. Emmanuelle Héran (París: Réunion des musées nationaux, 2002), 112-145. También puede verse: Jay Ruby, *Secure the shadow. Death and photography in America* (Londres: The MIT Press, 1995).

<sup>38</sup> El mismo estudio Giulio Rossi, siguiendo la tendencia empresarial del comercio fotográfico de principios del siglo XX, vende este tipo de imágenes en su versión coleccionable. Esto es, en formato postal (9x13 cm), pero también montada en soporte cartón con diferentes medidas y diseños.

<sup>39</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901; y *La Domenica del Corriere*, 3 de febrero de 1901.

<sup>40</sup> En el año 1901, el estudio fotográfico tenía su sede en la calle Vittorio Emanuele, número 13, de Milán (<https://fotografieincomune.comune.milano.it/fotografieincomune/autori/AUF-I0340-0000010>) (consultado el 4 de abril de 2024).

<sup>41</sup> El interés de esta firma comercial por este hecho histórico es absoluto. En este sentido, estos tuvieron acceso a la habitación

Como sucede en el caso anterior, aunque las dos testifican el instante —y son esenciales para comprender esta historia—, tiene un mayor interés informativo aquella que captura todo el espacio. En este caso, además de recoger con absoluto rigor notarial la posición del muerto y toda la decoración que lo acompañó, como son: las ramas de palma, los candelabros y sus velas, el crucifijo en la cabecera de la cama, el traje que se dispuso para ser velado, etc., registra, por estar tomada desde el lado derecho de la habitación, el caballete con el cuadro del pintor Carlo Stragliati. Un hecho que podría parecer simplemente anecdótico, pero que tiene un gran valor. Este detalle viene a testificar una situación general que suele darse a la hora de efectuar este tipo de trabajo. Situación que condiciona las composiciones de los diferentes autores. Y es que, el sitio en el que se realizan las distintas obras viene determinado, evidentemente, por el lugar en el que se encuentra depositado el cadáver. Del mismo modo, los tiempos de realización, también determinan los ensayos, pues deben ejecutarse en el periodo del velatorio. Dos hechos consustanciales, espacio y tiempo, que tienen que tenerse en cuenta a la hora de analizar, críticamente, este tipo de imágenes, ya que estas circunstancias tienen como consecuencia que las piezas presenten concomitancias y paralelismos, indistintamente del lenguaje en el que sean ejecutadas. Así pues, tenemos unas fotografías características, que transitan entre la tradición y la modernidad, siendo un ejemplo de la representación plástico documental que viene a completar la narración de esta crónica contemporánea<sup>42</sup>. Del mismo modo, sus imágenes son de interés social, siendo publicadas en medios como *Il Secolo Illustrato*<sup>43</sup>, *L'Illustrazione Italiana*<sup>44</sup> y *La Tribuna Illustrata*<sup>45</sup>.



Figura 4. Guigoni & Bossi, *Verdi en el lecho de muerte*. 3 de febrero de 1901, *Il Secolo Illustrato*. Y, Rossi, Giulio, *Verdi en el lecho de muerte*. 1901, Colección particular.

de Verdi después de su fallecimiento. Prueba de ello, es un positivo en papel fotográfico que recoge, con un punto de vista abierto, el lecho mortuario tras el funeral del compositor. La imagen, que lleva por título *La habitación de G. Verdi en el Hotel Milán*, reproduce el estado del espacio tras el enterramiento. En ella se aprecian, además de los elementos que lo acompañaron como las hojas de palma —que aún están en la cama—, algunos de los retratos que se le realizaron. Especialmente, el ejecutado por Carlo Stragliati, que está ubicado encima de la almohada, y el realizado por el propio estudio fotográfico, que se encuentra situado en la mesilla. Sobre este particular véase: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0300203064> (consultado el 4 de abril de 2024).

<sup>42</sup> Aunque se ejecuta un año después de la muerte del compositor, en 1902, debe citarse la medalla conmemorativa atribuida a Edoardo Saronni. Una pieza que, bajo el título de *Verdi en su lecho de muerte*, es presentada al concurso organizado por la Real Academia de Bellas Artes de Brera, en Milán, para la realización de una medalla en honor a Giuseppe Verdi (*Musica e musicisti*, enero de 1904, 25 y 26).

<sup>43</sup> *Il Secolo Illustrato*, 3 de febrero de 1901.

<sup>44</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901.

<sup>45</sup> *La Tribuna Illustrata*, 10 de febrero de 1901.

#### 4. Los funerales. El acto final

Otro de los aspectos fundamentales de toda esta historia son los relacionados con el enterramiento del compositor. En este sentido, su funeral tendrá dos ceremonias solemnes. La primera de ellas sucede el día 30 de enero; instante en el que se traslada el cuerpo de Verdi de su residencia al Cementerio Monumental de Milán. Mientras que la segunda acontece, aproximadamente, un mes después de su muerte, el 27 de febrero; día en el que se transporta su cadáver, del citado camposanto, a la Casa de Reposo para Músicos. De ambos acontecimientos quedan interesantes registros documentales y plásticos, a través de diseños, fotografías y una breve película cinematográfico-documental.

##### 4.1. Día 30 de enero

Siguiendo los designios marcados por Giuseppe Verdi –en cuanto a la austeridad del oficio<sup>46</sup>–, el 30 de enero (de madrugada) se produce el traslado de su cuerpo para ser enterrado en el Cementerio Monumental de Milán. De este instante se localizan una variada colección de imágenes que testifican distintos momentos del cortejo fúnebre. Historias que son abordadas mediante dibujos y fotografías.

Tras la salida del féretro del Gran Hotel de Milán, la primera parada se produce en la iglesia de San Francisco de Paula, siendo este lugar desde el que se inicia la crónica gráfica del acontecimiento. Así pues, la primera obra recoge la salida del ataúd del mencionado inmueble. Se trata de la pieza *Los funerales de Verdi en Milán. La salida del féretro de la iglesia de San Francisco de Paula al amanecer del 30 de enero*. Ejercicio que proviene de la mano de R. Gigante. Un ilustrador del que se tiene poca información, pero que fue habitual en los periódicos de la ciudad, en la primera década del siglo XX. Generalmente, firma sus diseños con las iniciales RG –entrelazadas–. Su obra es publicada como portada en *Corriere Illustrato della Domenica*<sup>47</sup>. La calidad del dibujante queda patente en el significativo encuadre que propone para la construcción narrativa de lo sucedido. Justamente, representa el momento preciso en el que el féretro sale por la puerta del templo para ser recibido por el austero carruaje fúnebre, y lo hace con un enfoque casi fotográfico, por el encuadre usado y la pretendida espontaneidad de los personajes. De este modo, y a la manera más puramente realista –un aspecto acrecentado por el color–, recrea un instante con el que recoge al amplio grupo humano que protagonizó dicho suceso. Gran parte de ellos convocados de forma espontánea, pues no se organizó ningún funeral institucional (en ese instante). La ordenación de la escena viene condicionada por el protagonismo que le concede, como punto central de la composición, al sacerdote y a los portadores que llevan el ataúd. No olvidándose, no obstante, de los ciudadanos que se personaron en el lugar.

A esta pieza le sigue el ensayo *Funeral de Verdi, saliendo de la Iglesia de San Francisco de Paula*, de Antonio Bonamore. El trabajo, publicado en *Il Secolo Illustrato*<sup>48</sup>, expone con veracidad la historia, no dejando ningún pormenor por transcribir. En este aspecto, y siendo muy meticuloso, su diseño muestra con locuacidad el momento en el que el coche de caballos parte para el Cementerio Monumental de Milán. Un vehículo que posiciona como centro de la obra, rodeándolo de los vecinos que lo acompañaron. La ya mencionada habilidad que presenta este autor para la construcción expresiva de las imágenes, hace posible que configure un teatro dinámico en el que acontecen diferentes microhistorias. Sucesos que están protagonizados por unos personajes que, en sus variadas expresiones, recogen el sentir de dolor de toda la ciudadanía. La escenografía es tan precisa en los matices y detalles de la arquitectura y de la propia calle, que representa, por ejemplo, la atmósfera que se genera entre el tránsito de la noche al día, capturando la iluminación artificial que alumbró al cortejo. Un matiz para tener en cuenta al analizar críticamente las primeras piezas de esta fase de la historia, ya que la falta de iluminación hace que el procedimiento fotográfico, por sus

<sup>46</sup> Antonio Baldassarre y Matthias Von Orelli, *Giuseppe Verdi: lettere 1843-1900* (Austria: Peter Lang, 2009), 41.

<sup>47</sup> *Corriere Illustrato della Domenica*, 10 de febrero de 1901.

<sup>48</sup> *Il Secolo Illustrato*, 3 de febrero de 1901.

limitaciones técnicas a principios del siglo XX (en cuanto a instantaneidad), no aparezca hasta la llegada de la comitiva a la plaza del Cementerio; esto es entre las 7:00 y las 8:00 de la mañana. Tanto esta propuesta como la anteriormente descrita, cumplen con eficacia el designio de su existencia; o sea, ilustrar con un lenguaje claro y accesible (para la sociedad) la historia (fig. 5).



Figura 5. Bonamore, Antonio, *Funeral de Verdi, saliendo de la Iglesia de San Francisco de Paula. 3 de febrero de 1901*, Il Secolo Illustrato. Y, Beltrame, Achille, *Funeral de Verdi en Milán: el paso de la procesión por el Bastión. 10 de febrero de 1901*, La Domenica del Corriere.

Continuando con el análisis, tras la pieza examinada se sitúa la obra *Funeral de Verdi en Milán: el paso de la procesión por el Bastión*, del pintor e ilustrador Achille Beltrame. Trabajo que es difundido, como portada en color, en *La Domenica del Corriere*<sup>49</sup>. Se trata de otro ejercicio que enriquece notablemente la narrativa de esta noticia. Beltrame, mantiene la estrategia de los trabajos ya estudiados, concediendo el protagonismo absoluto al coche fúnebre y a los familiares que lo escoltan. Intérpretes a los que inserta en un escenario que, de nuevo, vuelve a poner en valor al pueblo que abarrota las calles para asistir al funeral. Las mencionadas exigencias de los medios de comunicación, las necesidades de llegar a todo el público, hace necesario que estos diseños presenten sencillez en su interpretación. De ahí el ampararse, sin limitaciones, en el propio lenguaje realista; eso sí, sin perder la conveniente naturalidad y la poética lírica del dramático instante. Y, por supuesto, mantener el aspecto plástico que caracteriza al autor.

La última obra que cuenta el tránsito del cortejo, antes de la llegada del coche fúnebre al cementerio, es la realizada por Fortunino Matania. Un dibujo que lleva por título *El funeral del maestro Giuseppe Verdi*,

<sup>49</sup> *La Domenica del Corriere*, 10 de febrero de 1901.

siendo publicado en *L'Illustrazione Italiana*<sup>50</sup>. A Matania ya lo vimos trabajando al inicio de toda esta crónica, estando presente desde la enfermedad del compositor. Las mismas apreciaciones que hicimos para analizar los ensayos previos, en cuanto a su calidad pictórica y claridad en la representación, vuelven de nuevo a repetirse en esta propuesta. Un ejercicio que mantiene el protagonismo de los actores principales: el carruaje, los acompañantes y el “vecino”, personaje que ejemplifica a todo el colectivo que manifestó (con respeto) su pasión por el músico en ese fatídico instante. Ahora, compositivamente, propone una vista en perspectiva que fuga hacia el fondo para registrar ambos lados de la calle.

Como ya se ha apuntado, la llegada de la procesión a la plaza del Cementerio se produce con el día ya despejado. Un hecho fundamental para la intervención del procedimiento fotográfico. Así pues, las mejores condiciones lumínicas hacen posible la realización de fotografías. No obstante, antes de introducirnos en ese grupo de documentos, debe citarse el dibujo elaborado por Enrico Zanetti. Nos referimos al diseño *Procesión funeraria de Verdi ante el Cementerio Monumental*, el cual se difunde en *La Tribuna Illustrata*<sup>51</sup>. Zanetti nos propone una pieza que, mediante una visión en perspectiva, enfatiza el protagonismo del pueblo, remarcando el sentimiento popular. De esta forma, recoge con rigurosidad lo sucedido, dando su justo valor a la masa humana que arropó al difunto por todo el trayecto. En este sentido, el autor posiciona su mirada teniendo como eje central de la composición al templo de la Fama, el Famedio –edificio que da entrada al camposanto–. Un fondo arquitectónico que sirve de telón escenográfico a toda la acción social. Precisamente, la serenidad del edificio sirve de contrapunto al movimiento del coche fúnebre que transita, junto al cortejo, rodeado por los espectadores. Unos actores que ocupan toda la zona en su totalidad. En este aspecto, el artífice es muy metódico, ya que transcribe con sinceridad la situación. Y es que, su descripción plástica coincide absolutamente con las diferentes fotografías que capturaron dicho instante.

En este contexto, el grupo fotográfico se inicia con la obra *La procesión en la plaza del Cementerio*. Registro que viene firmado por el editor y periodista Emilio Treves<sup>52</sup>, siendo difundido en *L'Illustrazione Italiana*<sup>53</sup>. Realmente, por la historia narrada en la imagen, esta pieza es efectuada unos minutos antes que el diseño de Enrico Zanetti. No obstante, la analizamos aquí para clarificar el peso representacional de este lenguaje creativo, y su posicionamiento crítico, en este momento del acontecimiento. El procedimiento fotográfico transcribe con verosimilitud, siempre que se proponga desde presupuestos objetivos, la historia que documenta. En consecuencia, sus composiciones no dejan de testificar el papel que desempeña el pueblo milanés en la exaltación popular de este héroe cultural. Como ya dijimos, la sociedad, de una forma absolutamente espontánea, acompaña al difunto hasta su enterramiento. La fotografía que nos presenta Treves insiste, a través de una perspectiva abierta, en toda esta situación, siendo en definitiva un testigo notarial de dicho fervor. Es decir, el fotógrafo coloca la cámara por encima del público para capturarlo en toda su esencia. Una estrategia que hace que, salvando las distancias, coincida en su discurso con la ilustración de Zanetti.

Diferente es el caso de las obras efectuadas por Achille Foli<sup>54</sup>. Una serie que, bajo el título de *Funeral de Giuseppe Verdi en el Cementerio Monumental de Milán, 30 de enero de 1901*<sup>55</sup>, viene a testificar el punto en el que el coche fúnebre, y el cortejo que lo escolta, comienza a separarse de la masa social, del pueblo que les arropó en el trayecto. De esta forma, el autor elige el carruaje como eje central de la composición, registrando con absoluto rigor informativo dicho momento. Es evidente que este tipo de fotografías se inscriben en el área de lo que entendemos como fotografía documental periodística contemporánea; es decir, aquella que pone por encima de la estética la transcripción de la propia noticia, siendo este un valor abso-

<sup>50</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901.

<sup>51</sup> *La Tribuna Illustrata*, 10 de febrero de 1901.

<sup>52</sup> Para una información más detallada del autor véase: Massimo Grillandi, *Emilio Treves*. (Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1977).

<sup>53</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901.

<sup>54</sup> Achille Foli tenía ubicado su comercio en la calle Vittorio Emanuele, número 23, de Milán. Además de realizar fotografías vendía cámaras y material de laboratorio (*El Progreso Fotografico*, abril de 1901).

<sup>55</sup> Número de inventario: FOTO01267. Disponible en: <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/>

luto, prioritario. Por consiguiente, son una fuente fundamental que define el momento; son la crónica del suceso, siendo registros imprescindibles para comprender toda la situación. Una cualidad a tener en cuenta, ya que estas composiciones ejemplifican los primeros pasos de lo que denominamos como fotoperiodismo,



Figura 6. Foli, Achille, *Funeral de Giuseppe Verdi en el Cementerio Monumental de Milán, 30 de enero de 1901*. 1901, Colección particular.

Las siguientes representaciones se efectúan ya en el interior del propio cementerio. Unos trabajos esenciales que amplían la narrativa visual del hecho histórico. El primero de los ejercicios proviene del estudio fotográfico Giulio Rossi. Pieza que es recogida por algunos periódicos como, por ejemplo, *Gazzetta Musicale di Milano*<sup>57</sup>, bajo el nombre de *Funeral de Giuseppe Verdi en el Cementerio Monumental de Milán, 30 de enero de 1901*<sup>58</sup>. Se trata de una fotografía en la que muestra, con sencillez, el tránsito del cortejo junto al carruaje por el interior del camposanto. Una composición estrictamente documental que constata el instante, no apreciándose ningún rasgo artificial. El segundo, es efectuado por Arnaldo Ferraguti y lleva por título *Entierro provisional*, siendo difundido por *L'Illustrazione Italiana* y *L'Illustrazione Popolare*<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> *Ars et Labor*, enero de 1907, 13-14.

<sup>57</sup> *Gazzetta Musicale di Milano*, marzo de 1901.

<sup>58</sup> Algunas imágenes de esta serie pueden aparecer firmadas por Carlo De Marchi, se trata copias comercializadas posteriormente. De Marchi fue nombrado sucesor de Giulio Rossi, haciéndose cargo del estudio a partir de 1904 (<https://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/autori/AUF-3a010-0000070?pageCurrent=2>) (consultado el 4 de abril de 2024).

<sup>59</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901; y *L'Illustrazione Popolare*, 10 de febrero de 1901.

Como el anterior autor, este realizador se posiciona en un punto fijo, elevado, con la intención de capturar (en formato panorámico) todo el detalle posible del tránsito del coche fúnebre hacia la tumba provisional otorgada al compositor. Otra vez más, hablamos de una imagen que recoge con naturalidad la acción, teniendo como valor principal el ser una fuente precisa de información.

Pese al protagonismo del procedimiento fotográfico, esta fase de la historia se cierra con un diseño<sup>60</sup>, el cual es publicado en *La Domenica del Corriere*. Trabajo que, realizado por Achille Beltrame, lleva como título *El funeral de Verdi en Milán: el entierro en el Cementerio Monumental*<sup>61</sup>. En este caso concreto, el dibujo, a color, recrea el instante preciso en el que los portadores depositan el féretro en el lugar elegido para que el compositor fuera enterrado, temporalmente. La imagen, escenificada, se propone como un teatro ordenado, en la que su punto central queda reservado para el ataúd y los portadores; interpretes que, individualizados ahora a través de sus rostros y vestimentas, desarrollan la acción con claridad y realismo.

#### 4.2. Día 27 de febrero

Aproximadamente un mes después del enterramiento, el 27 de febrero de 1901, se produce el traslado de los restos mortales de Giuseppe Verdi y de su esposa Giuseppina Strepponi –que había fallecido en 1897– del Cementerio Monumental a la Casa de Reposo para Músicos de Milán. Como sucede con el día del funeral, es la fotografía y los diseños, difundidos por los medios de comunicación, los que testifican dicho acontecimiento, teniendo como excepcionalidad la incorporación a este dueto del registro cinematográfico realizado por Italo Pacchioni.

La exhumación de los cadáveres se produce a las 6:00 de la mañana. No obstante, el cortejo y traslado de los restos mortuorios se inicia a la 1:00 del mediodía, instante en el que ya se han celebrado los diferentes actos en su honor y se han depositado los féretros en el vehículo que va a transportarlos. Nos referimos al coche fúnebre diseñado por los arquitectos Luca Beltrami y Luigi Conconi, en colaboración del ingeniero Pugno<sup>62</sup>.

De las primeras horas de la mañana se conocen las fotografías realizadas por Leone Soldati. Un autor que después veremos documentando el paso del cortejo frente a la iglesia de San Pedro en Sala. Sus primeros ejercicios recogen, con una perspectiva amplia, los preparativos del espacio y la organización de las gradas para el público invitado. Soldati, médico de profesión, es aficionado a la fotografía<sup>63</sup>. Un ejemplo clásico de la legión de fotógrafos amateur de principios del siglo XX que, formados intelectualmente, escogen este procedimiento de representación para dejar un testimonio visual de lo ordinario y extraordinario de su propia contemporaneidad. Sus primeras composiciones se realizan en la plaza del Cementerio, teniendo como fondo el templo de la Fama. Estéticamente, son unas imágenes muy básicas en su narrativa, incluso carentes de cierta calidad en algunos casos, que, sin embargo, se convierten en fuentes fundamentales por perpetuar para el futuro este instante.

De los minutos anteriores al propio desarrollo del cortejo fúnebre quedan, también, un par de ilustraciones. La primera lleva por nombre *Milán. El transporte de Verdi: la actuación del Coro de Nabucco. En el Cementerio Monumental*. Un ensayo que es publicado en *Corriere illustrato della Domenica*<sup>64</sup>. El trabajo,

<sup>60</sup> En este aspecto, debe apuntarse que existe una fotografía que, en cierto modo, cierra toda esta historia. Se trata de un ejercicio que proviene del estudio fotográfico Ganzini. Un trabajo que, bajo el título de *El entierro temporal de Giuseppe Verdi y Giuseppina Strepponi en el Cementerio Monumental de Milán (30 de enero-27 de febrero de 1901)*, registra las pequeñas lápidas provisionales y las coronas depositadas en ese instante, en ese lugar de transición. Como sucede en otros muchos casos, es una imagen documental que avala todo su valor en la información capturada. Sobre este particular véase: [https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285\\_AS\\_786&q=](https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_AS_786&q=) (consultado el 4 de abril de 2024).

<sup>61</sup> *La Domenica del Corriere*, 10 de febrero de 1901.

<sup>62</sup> Carlo Gatti, *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte, 1778-1963* (Milán: Ricordi, 1964), 215.

<sup>63</sup> Para una información más detallada del autor véase: Pietro Redondi, *Città Effimera. Arte Tecnologia Esotismo All'esposizione Internazionale di Milano del 1906. Fotografie Inedite Dagli Archivi di Leone Soldati e Vincenzo Conti* (Milán: Mazzotta, 2015).

<sup>64</sup> *Corriere illustrato della Domenica*, 10 de marzo de 1901.

ejecutado por el pintor y diseñador Adriano Minardi –*Silhouette*–, recoge la intervención de este conjunto bajo la dirección de Arturo Toscanini. Como ya indicamos, Minardi es un creativo muy cualificado, con una gran capacidad para la narración visual. Un detalle que queda patente en el punto de vista elegido, ya que introduce al espectador entre los músicos, pudiéndose apreciar a los protagonistas de una forma directa. Esa búsqueda de sinceridad, de clarividencia representativa, hace que incluya en esa descripción a las diferentes gradas ocupadas por las autoridades que participaron en el acto. Lo hace con la intención de construir una composición que, en definitiva, transcriba con verosimilitud el momento.

Por su parte, la segunda lleva por título *El transporte del cuerpo de Verdi (27 de febrero). La formación de la procesión en el Cementerio Monumental*, y proviene de la mano de Fortunino Matania. Un ejercicio que es difundido, en formato desplegable de tres caras, por *L'Illustrazione Italiana*<sup>65</sup>. Se trata, en consecuencia, de un diseño de gran envergadura que reproduce ampliamente, a través de una visión panorámica, el espacio y las heterogéneas historias que allí ocurrieron. En este sentido, nos propone un recorrido visual repleto de pormenores, iniciándose la narración con el propio carro fúnebre, sin olvidar al coro, al igual que al importante grupo humano que asiste al acontecimiento. Su habilidad para la pintura realista hace que esta pieza se convierta en una fuente fundamental, de información, para el conocimiento crítico de aquel suceso. Y es que, el artista no omite detalle alguno (fig. 7).



Figura 7. Beltrame, Achille, *La apoteosis de Giuseppe Verdi: frente al Famedio de Milán. El 27 de febrero. 3 de marzo de 1901*, *La Domenica del Corriere*. Y, Salvadori, Riccardo, *El transporte del cuerpo de Verdi (27 febrero). El coche fúnebre. 3 de marzo de 1901*, *L'illustrazione Italiana*.

<sup>65</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901.

En cuanto a los diferentes dibujos que recogen el comienzo del cortejo, lo hacen poniendo su punto de vista documental en el instante en el que se desarrolla la propia acción. Es decir, la partida del mismo. Sobre este particular destacan, en primer lugar, las portadas editadas en *La Domenica del Corriere*, *L'Illustrazione Italiana* y *Il Secolo Illustrato*. La primera de ellas proviene de la mano de Achille Beltrame. Una pieza que, bajo el título de *La apoteosis de Giuseppe Verdi: frente al Famedio de Milán. El 27 de febrero*<sup>66</sup>, reproduce en primer plano (con veracidad) el impresionante coche fúnebre que encabezó la procesión. De este modo, y teniendo como fondo el mencionado templo de la Fama, coloca diagonalmente el magnífico carruaje, ocupando la totalidad de la superficie. Un protagonismo que encontramos también en la segunda de las propuestas. La efectuada por el pintor y dibujante Riccardo Salvadori<sup>67</sup>. Nos referimos a la obra *El transporte del cuerpo de Verdi (27 febrero). El coche fúnebre*<sup>68</sup>. El paralelismo de esta ilustración con la anterior analizada es absoluto. Un aspecto que no es de extrañar. Ya se ha comentado, en algunas fases del texto, que este tipo de ejercicios que forman parte de una historia común pueden presentar concomitancias. Incluso puede llegar a ser muy similares. En este caso concreto, el trabajo de Salvadori, viene a dar continuidad narrativa al de Beltrame. Y esto es así porque, además de elegir un encuadre igual con unos personajes parecidos, recoge el “segundo” siguiente del tránsito del vehículo fúnebre. Justamente, la estrategia de construcción de la imagen es exactamente igual, tan solo variando en su expresión a los actores en primer plano; es decir, los dolientes que acompañan al carro. También es distinto el escenario del fondo que, aquí, ha cambiado la fachada principal por la arcada lateral del mencionado Famedio. Por lo demás, ambos ejemplos vienen a constatar con precisión el inicio de todo este evento socio gubernamental, volviéndose a poner de manifiesto la habilidad de estos autores en la transmisión visual de la noticia. Ampliando esta historia se posiciona, asimismo, un ejercicio de este último autor, Salvadori. Un trabajo que, con el nombre de *El transporte del cuerpo de Verdi (27 de febrero). Los soberanos y representantes de naciones*, es divulgado también por *L'Illustrazione Italiana*<sup>69</sup>. Ahora, este ilustrador, proporciona una mirada que posiciona al lector junto al coche fúnebre. Su intención informativa, su registro de la verdad, hace que se puedan contemplar con detalle la organización de las autoridades tras el carruaje, al igual que la guardia escolta.

Cerrando este primer trío situamos la pieza ejecutada por Antonio Bonamore, la cual lleva por nombre: *El traslado de los cuerpos de Giuseppe Verdi y Giuseppina Strepponi. El Famedio del Cementerio Monumental de Milán el 27 de febrero de 1901: sale el cortejo fúnebre*<sup>70</sup>. Aunque el autor insiste en el instante de partida, lo hace de una manera absolutamente distinta. Así, abre el ángulo proponiendo una amplia vista de la plaza del Cementerio que nos permite contemplar tanto al amplio coro como a las personalidades que abarrotaron el lugar. Al tiempo de capturar, igualmente, al coche fúnebre que comienza su partida hacia la Casa de Reposo para Músicos. Conceptualmente, es una ilustración que conecta con la obra realizada por Fortunino Matania, ya que ambas en su amplitud, y sin perder evidentemente su carácter plástico, se estructuran con la finalidad de transcribir la mayor información de aquel instante preciso.

Tras estos primeros ejemplos de representación, llega el momento clave para la fotografía. Ahora su protagonismo es incuestionable, gracias a su instantaneidad en la captación de la escena y a su naturaleza de reproducción técnico-química. Un matiz que tiene como efecto la creación de imágenes en series, incluso abordando en un mismo estudio fotográfico diferentes puntos del tránsito del cortejo. En este sentido, los distintos productores que afrontan este tema van a generar su particular repertorio de piezas, bien para cumplir los requerimientos informativos de algunos medios de comunicación o para crear un fondo documental que comercializarán mediante el formato de imagen coleccionable —gran parte de ellos en formato postal (9 x 14 cm)—.

<sup>66</sup> *La Domenica del Corriere*, 3 de marzo de 1901.

<sup>67</sup> Casella Alberto Paola Morelli y Marco Cicolini. *Catalogo Bolaffi Del Manifesto Italiano: Dizionario Degli Illustratori* (Torino: G. Bolaffi. 1995), 197.

<sup>68</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> *Il Secolo Illustrato*, 3 de marzo de 1901.

En este contexto, el inicio del cortejo es fotografiado, en primera instancia, por los técnicos del estudio Giulio Rossi. Firma que propone unas interesantes perspectivas del tránsito de la procesión por la vía Ceresio. La estrategia constructiva de las imágenes es aplicable a los otros fotógrafos que van a documentar la historia. Es decir, posicionan la cámara fotográfica en un punto fijo, por encima del público, generalmente situada en una grada o en un edificio colindante al trayecto de la comitiva fúnebre. Los trabajos suelen ejecutarlos abriendo el objetivo para recoger, ampliamente, tanto el paso del séquito como el importante grupo humano que asiste a este como público. Así, el realizador efectúa una toma tras otra, teniendo todas ellas una composición similar. La diferencia tan solo se encuentra en los protagonistas principales que, situados en el centro, cambian en función del propio desarrollo del cortejo fúnebre. En consecuencia, se generan unos documentos que recogen, de forma dinámica, los diferentes momentos que definen dicho acontecimiento. Justamente, su amplio registro informativo hace que, aparte de difundir las obras como colección temática<sup>71</sup>, sean divulgadas por semanarios como *Gazzetta Musicale di Milano*<sup>72</sup> (fig. 8).



Figura 8. Guigoni & Bossi, *Funeral de Verdi a su paso por la plaza Largo Cairoli*. 1901, Colección particular.

Esta narración visual continua con la empresa Guigoni & Bossi. Una firma comercial que, al igual que la anterior, ya hemos visto en diferentes partes de este texto. Así pues, esta, extiende su ejercicio realizando una serie fotográfica en la plaza Largo Cairoli, ubicando su objetivo frente al monumento dedicado a

<sup>71</sup> Las imágenes fueron vendidas en diferentes soportes de cartón, presentando una variada decoración geométrica, principalmente.

<sup>72</sup> *Gazzetta Musicale di Milano*, marzo de 1901.

Garibaldi para capturar, con absoluto rigor notarial, el ambiente festivo generado por el público asistente al evento. No olvida, por supuesto, la importancia del coche fúnebre; elemento imprescindible que es, en gran parte de sus imágenes, el centro neurálgico de la escena.

Estética y conceptualmente, coincide con los ejercicios del estudio Rossi. Así, repite los mismos esquemas compositivos, pero con diferente orientación. No obstante, estos tienen una mayor difusión, pues son recogidos por *L'Illustrazione Italiana*, *Gazzetta Musicale di Milano* y *L'Illustrazione Popolare*<sup>73</sup>.

Dentro de este argumento de la seriación documental posicionamos también al fotógrafo E. Bonacina. Autor del que se tienen escasos datos, pero que es necesario para la construcción de este estudio. Este va a efectuar, a través del formato estereoscópico, otro grupo de piezas que testifican el paso de la procesión por esta zona de la ciudad (la plaza Largo Cairoli). Se conocen al menos seis vistas diferentes que, en su discurso narrativo, plantean los mismos principios de los técnicos ya expuestos. Es decir, vistas generales que recogen objetivamente el acto en su globalidad. El número de obras y la elección de la modalidad (estereoscópica), evidencian que fueron efectuadas para ser difundidas como colección. No hay que olvidar que, desde finales del siglo XIX a la primera década del XX, fue muy común el consumo de estas imágenes por los aficionados a la fotografía.

A estos tres proyectos fotográficos le siguen dos diseños que, a diferencia de estos, vuelven a colocar al espectador junto al séquito del funeral. De esta forma, estos ejercicios nos sitúan a pie de calle. Prácticamente, se introducen entre el público asistente (en primera línea) para recrear la acción. El primero de ellos proviene de la mano de Adriano Minardi –*Silhouette*–, siendo publicado como portada en el *Corriere illustrato della Domenica*<sup>74</sup>, bajo el título de *Milán. Transporte de Verdi a la Casa de Reposo para Músicos: La procesión en el Foro Bonaparte*. Estructuralmente, mantiene al carruaje como punto central de la composición. Sin embargo, la cercanía a los personajes y el ángulo elegido, frontal, hace que se describa con mayor detalle toda esta historia. Así, viene a cumplir los requerimientos básicos de recogida de datos para transmitir con rigor la información de la noticia. Luego, es una pieza de tintes realistas que muestra con veracidad, dada su naturaleza, toda esta crónica contemporánea. Un carácter que, igualmente, encontramos en la segunda obra, en la realizada por el ilustrador Carlo Linzaghi<sup>75</sup>. El dibujo es publicado por *Il Secolo Illustrato*<sup>76</sup>, con el título de *Transporte del cuerpo de Giuseppe Verdi y Giuseppina Strepponi. La Procesión Funeraria*. En este caso concreto, y repitiendo la estrategia de acercarnos e introducirnos entre los asistentes, propone un enfoque abierto que recoge en su totalidad al coche fúnebre y parte de sus acompañantes. En consecuencia, construye una visión cercana en la que se aprecian multitud de matices que vienen a definir la significación social de este acontecimiento.

La alternancia de procedimientos es continua, por lo que es de nuevo la fotografía la que toma el relevo narrativo de la historia. Como ya indicamos, los diferentes estudios que compiten por documentar este suceso posicionan a sus operarios en distintos lugares de la ciudad. Una acción que hace posible que, ahora, la firma Guigoni & Bossi immortalize el tránsito del coche fúnebre por el Corso Magenta. De este instante queda, como ejemplo, la obra: *27 de febrero de 1901. Corso Magenta-Palacio Litta*. Un ensayo en el que captura otro espacio del municipio repleto de público, el cual aparece demostrando su entrega a la causa de ensalzar al maestro Verdi, a despedirlo. A este ejercicio unimos la imagen *27 de febrero de 1901-el carro fúnebre llega a la plaza Michelangelo Buonarroti*, que es efectuada por el estudio Giulio Rossi. El trabajo presenta, compositivamente, unas notables diferencias. Y es que, el artífice aproxima su cámara al cortejo fúnebre, bajándola prácticamente a la calle. En este sentido, se sitúa por detrás de la guardia que, a caballo, escolta y ordena el

<sup>73</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901; *Gazzetta Musicale di Milano*, marzo de 1901; y *L'Illustrazione Popolare*, 10 de marzo de 1901.

<sup>74</sup> *Corriere illustrato della Domenica*, 10 de marzo de 1901.

<sup>75</sup> Carlo Linzaghi ilustró libros de aventuras para las principales editoriales milanesas. Como ejemplo de su trabajo, de esa época, puede verse: Emilio Salgari, *Le Tigri di Mompracem* (Génova: A. Donath Editore, 1901).

<sup>76</sup> *Il Secolo Illustrato*, 3 de marzo de 1901.

tránsito. En cierto modo, conecta su composición con los dibujos publicados en los medios de comunicación sobre esta noticia, pues acerca e introduce al lector en el acto en sí. Se trata, en definitiva, de una fotografía en la que, sin perder el referente de la historia, amplía y, por lo tanto, enriquece la información visual del acontecimiento. Tanto esta propuesta como la anterior descrita son difundidas por *Gazzetta Musicale di Milano*<sup>77</sup>.

A estos registros se une una amplia serie que recoge la marcha de la procesión a su paso por la plaza Riccardo Wagner, teniendo como telón de fondo a San Pedro en Sala. Una parte de estas imágenes proviene de la cámara de Leone Soldati. Como ya comentamos anteriormente, este autor pertenece a esa generación de fotógrafos amateur de principios del siglo XX que sacan sus equipos a la calle, fotografiando todos aquellos asuntos por los que sienten una sensibilidad o interés cultural. Ejemplo de ello es el grupo de piezas que realiza capturando el tránsito del cortejo de forma objetiva. No se trata, en consecuencia, de ensayos de caracteres plásticos sino de documentos, de fuentes testimoniales. Razón por la que su valor estriba en su propia naturaleza, en su sencillez e instantaneidad. Es decir, que todas las obras, con un mismo punto de vista, registran activamente la marcha del desfile. A este archivo, por la ubicación representada, unimos algunos ejercicios del ampliamente citado estudio Giulio Rossi. Unos trabajos que, sin embargo, personaliza en su composición. La diferencia es notable, ya que el fotógrafo, como hiciera en otras ocasiones, se posiciona muy próximo a las primeras líneas de los asistentes, reduciendo el ángulo de visión y, por ende, aumentando el detalle de los protagonistas.

Mención aparte merece el trabajo, cinematógrafo documental, realizado por Italo Pacchioni. Este fotógrafo y cineasta, considerado como uno de los pioneros del cine italiano<sup>78</sup>, realiza un breve ensayo (con una duración de un minuto) sobre el traslado de los restos mortales de Verdi y Strepponi<sup>79</sup>. Se trata de una fuente excepcional que recoge, con un punto de vista fijo en una sola toma, un fragmento del paso del cortejo fúnebre. Concretamente, registra el tránsito de uno de los coches engalanados con coronas florales. En cuanto a su estructura, conceptual y plástica, es un ejercicio inicial —en relación con su narrativa y lenguaje cinematográfico—, que, de acuerdo con las posibilidades técnicas del momento, expone asépticamente el tema, estando dentro de la misma línea estético representacional de la fotografía. La intención del realizador es evidente, dejar testimoniado en el cortometraje el evento, inscribiéndose en lo que se denominaba, en aquellos años, como película de “actualidad”.

La llegada a la Casa de Reposo para Músicos pone punto final a toda esta crónica. Es un instante que es registrado por tres autores. Manteniendo el orden temporal, posicionamos como primera obra la realizada por el estudio fotográfico Guigoni & Bossi. Una pieza que es difundida bajo el nombre de *El transporte del cuerpo de Verdi (27 de febrero). Llegada del cortejo a la casa de los músicos para el descanso*, por *L'Illustrazione Italiana* y *Gazzetta Musicale di Milano*<sup>80</sup>. Compositiva e iconográficamente, el autor mantiene los mismos parámetros que en sus anteriores ejercicios. Esto es, planteando un punto de vista abierto que recoge con absoluto rigor la historia, con la intención de que no se pierda ningún detalle de la misma. En este sentido, aleja y eleva la cámara para conseguir una panorámica con la que capturar a toda la ciudadanía que espera, pacientemente, la llegada del coche fúnebre al mencionado edificio. Es un instante preciso, de gran valor informativo. En consecuencia, de nuevo, tenemos una imagen documental que ensalza los matices narrativos por encima de la plástica. Un hecho que, sin embargo, no evita que posea una belleza equilibrada en su propia estructura; y es que las importantes cualidades (ya descritas) de los técnicos que componen este comercio hacen posible que la fotografía tenga esa dualidad.

El final de esta historia gráfica lo determina el diseño de Arnaldo Ferraguti y de Carlo Linzaghi. Dos trabajos que ya nos sitúan en el interior del propio inmueble, desarrollándose la acción en la cripta donde

<sup>77</sup> *Gazzetta Musicale di Milano*, marzo de 1901.

<sup>78</sup> Sobre este autor puede verse: Peter Bondanella y Federico Pacchioni, *A History of Italian Cinema* (Nueva York: Bloomsbury Academic, 2017).

<sup>79</sup> <https://www.cinetecamilano.it/film/1709> (consultado el 4 de abril de 2024).

<sup>80</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901; y *Gazzetta Musicale di Milano*, marzo de 1901.

son enterrados los cuerpos de Giuseppe Verdi y de Giuseppina Strepponi. De este modo, ambos culminan la crónica de forma lineal, complementándose visualmente. Así, Ferraguti efectúa la pieza *El transporte del cuerpo de Verdi (27 de febrero). En la cripta del asilo de músicos: el entierro de los cuerpos*<sup>81</sup>. Un trabajo que es divulgado por *L'Illustrazione Italiana*. Se trata de un dibujo que recoge, con pormenor, el momento preciso en el que la familia y ciertas autoridades municipales se despiden de los difuntos. Es decir, un enfoque realista que testimonia, en su transcripción, las muestras de respeto de los allí presentes antes del adiós definitivo. Compositivamente, es una imagen naturalista, muy próxima a las estructuras espontáneas de la fotografía documental. Por consiguiente, su valor primario, por encima de su evidente contenido plástico, es el proporcionar al lector la posibilidad de introducirse en la parte más íntima de todo este acontecimiento. Un aspecto que enfatiza la obra realizada por Carlo Linzaghi. Nos referimos a la propuesta que, difundida por *Il Secolo Illustrato* con el nombre de *La cripta en la Residencia de Músicos, donde descansa Verdi y su esposa Strepponi*<sup>82</sup>, abre el ángulo de visión para mostrarnos con generosidad el lugar preciso y la atmósfera del instante. Así, y con el fin de acentuar la claridad narrativa, posiciona teatralmente a los personajes a ambos lados de las lápidas; punto central de la ilustración. Incluso, hace que los asistentes salgan de la propia escenografía para subrayar que es el momento culminante de todo este hecho histórico.

## 5. Conclusión

Tras todo lo expuesto, queda claro que este estudio nos proporciona una lista exhaustiva de autores y piezas que, en su especificidad, poseen un gran valor como documento para la comprensión de la sociedad de principios del siglo XX. En este aspecto, se ha constatado que el registro de este hecho histórico es un ejemplo claro de los nuevos usos del dibujo, la fotografía y el cine –en ese instante–; así como, de las nuevas sensibilidades del ciudadano (común) ante la muerte y los héroes culturales de su época. Unos matices esenciales que tienen como resultado que todo el repertorio artístico documental dispensado a Giuseppe Verdi durante su enfermedad, defunción, velatorio y funeral, sea un reflejo sincero de su tiempo y, por ello, una fuente imprescindible para comprender las modernas áreas de la cultura y, como consecuencia, de la historia del arte.

**JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS** es doctor en Historia del Arte y en Bellas Artes por la Universidad de Murcia, fotógrafo, crítico y comisario de exposiciones. Es profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia y vicedecano de Cultura de la Facultad de Bellas Artes de dicha universidad. Entre 2002 y 2007 fue miembro del equipo de producción del festival fotográfico *Fotoencuentros*. Del 2007 al 2010 dirigió el Centro Histórico Fotográfico de la Región de Murcia, CEHIFORM. Desde 2008 ha dirigido el Laboratorio de Investigación Fotográfica del Departamento de Historia del Arte; del 2018 al 2022, la revista científica *Imafronte*; y, desde 2021, la serie *Foto-Historias*, colección de libros de edit.um, Ediciones UMU y el Grupo de Transferencia de Conocimiento–Artes Visuales y Patrimonio.

Email: casillas@um.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9443-4982>

---

<sup>81</sup> *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901.

<sup>82</sup> *Il Secolo Illustrato*, 3 de marzo de 1901.